Peronismo

José Pablo Feinmann

Filosofía política de una obstinación argentina

83 **Camporismo y cine (II)**



Suplemento especial de
Página|12

LA MALDITA CENSURA

La cosa era –más o menos– así: en una película italiana sobre Mussolini, interpretada por Rod Steiger (recuerdo que Aristarain decía: "Con lo que ya sobreactuaba Mussolini, además darle el papel a Rod Steiger es el exceso del exceso"), aparecían los partisanos que perseguían al Duce. Llevaban un montón de banderas rojas. ¡El trapo rojo! Y ahí venía el circulito blanco. Siempre eran uno o dos. Uno ya sabía: se corta. Después del circulito blanco, un salto en la banda de sonido: ¡Prrr! ¡Pac! ¡Pruff! Y se acabó. La escena desaparecía. No había más banderas rojas. Hasta era posible que Mussolini apareciera muerto sin que uno se hubiera enterado de nada. En la película de 1964, *La ronda*, dirigida por Roger Vadim, y con una muy joven y bellísima Jane Fonda de protagonista, el director (que se había levantado a Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Annete Vadim y ahora a Jane Fonda, todas muy hermosas y muy jóvenes) ofrecía, como era su costumbre, un par de desnudos de la protagonista. Fonda, que había nacido el 21 de diciembre de 1937, tenía 26 años cuando filmó esas escenas. Era ya una actriz de excepción. Era la hija de Henry Fonda, con quien nunca se llevó bien. Era una mujer pasional, inteligente, osada, y tuvo la valentía de escupir en la cara patriotera y belicista de su país. En plena guerra de Vietnam, con una remerita que dejaba traslucir sus turgentes y desafiantes pezones, visitó a los de Ho Chi Minh y se trepó a un cañón y se abrazó a él. La foto hizo historia. Una norteamericana abrazaba los cañones con los que el Vietcong destruía a los soldados de su país. Sonreía sensualmente y estaba claro que ese enorme cañón era un falo de grandes proporciones con el que el Vietcong ganaría la guerra y Jane lo bendecía apoyando en él su busto joven, perfecto y atrozmente sexy. Esa mezcla de erotismo y blasfemia patriótica enfureció a los norteamericanos. De ahí en más la llamaron Hanoi Jane y también "esa puta de Jane Fonda". No le importó. Eran las épocas de la rebeldía. No sé si para todos, pero para muchos el acto desafiante de Jane fue un elemento más de la lucha contra el imperialismo. El Vietcong lo utilizó como gran propaganda. Era espléndido ver a una mujer bella, sin inhibiciones, sin recatos de ningún tipo, mandando al diablo la moral puritana de su país, riéndose de ella, abrazándose a un enorme cañón, a un poderoso falo–enemigo y entregándole el calor de su cuerpo. Es cierto: ¡qué loca! ¡Qué espléndida loca! Que valiente, también. Qué modo de jugarse la vida. ¿No era eso traición a la patria? Los fascistas de todo el mundo, los anticomunistas que veían en Estados Unidos al defensor de los valores Occidentales y Cristianos en Vietnam, se sentían muy incómodos. Porque odiaban a Jane. Sin embargo –aunque lo ocultaran–, estos buenos cristianos que iban los domingos a rezarle al Señor junto con su familia, se calentaban como perros con su foto. Ya se sabe que miles de asesinos matan a mujeres que desean y no pueden poseer. Las poseen, por fin, matándolas. Todos los yankis guerreros que querían borrar del mapa al Vietcong con el *napalm* (que, como todos sabemos, huele bien por las mañanas, "huele a victoria", como dijera inmortalmente el teniente Kilgore en *Apocalypse now*) se volvieron locos. Esa puta los volvía locos. La querían matar, pero no podían dejar de mirarle las tetas. Bien, esta Jane, esta mujer excepcional (todo lo que hizo después fue loco e imprevisible, inopinado: tanto empezar a dar esas lecciones del arte del *workout*, con las que ratoneaba a todos los maridos de las gordas que los compraban para adelgazar, como casarse con Ted Turner), hizo con Roger Vadim el film *La ronda*, en 1964. (Si quieren leer un buen pedazo de la historia de los '60 y fascinarse con una mujer fascinante, lean la autobiografía de Jane: *Jane Fonda, Memorias*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2005. Si quieren comprobar –por si lo olvidaron– su excelencia como actriz vean *Baile de ilusiones*, *Klute* y *Regreso sin gloria*. Sobre todo: *Baile de ilusiones*, una actuación monumental.) Volvamos a *La ronda*. Jane tiene 26 años, unas piernas larguísimas (heredadas de papá Fonda, que era un tipo de gran pinta) y Vadim, para regocijo de la platea (¿por qué no ver algo tan bello?, ¿un cuerpo que es, sin más, una obra de arte?, ¿el bello cuerpo de una mujer talentosa?), la pone en una cama con Jean Claude Brialy, que no la merece. La escena termina con Jane irguiéndose en busca de los labios de Brialy y exhibiendo su cuerpo delgado, exquisito, en tanto lo hace. Eso no se pudo ver. Algún retardado mental, algún chupacirios o algún milico, algún profesor neotomista, alguna señora frígida de la Acción Católica, algún cura, algún triste pelotudo de las "fuerzas vivas de la comunidad" y el señor Ramiro de la Fuente sólo vieron pornografía en el cuerpo de Jane Fonda. Estos hijos de perra –durante años– nos vedaron ver cine, nos vedaron ver lo que el mundo veía. A fines de 1983, el señor Miguel Paulino Tato, que sucedió a Ramiro de la Fuente (luego del hermoso interregno camporista de Getino), que lo sucedió porque lo pusieron Isabelita y López Rega, gente sin duda de una visión sana y moderna del sexo, asistió, ingenuamente, a un programa de televisión con Miguel Angel Solá y Soledad Silveyra. Lo conducía Antonio Carrizo. En cierto momento, pasan un tape de Alfredo Alcón. Alfredo (todavía estaban los militares, aunque haciendo sus ensangrentadas valijas porque hasta en ellas habrán puesto cadáveres) le dice *de todo* a Tato. Le dice enfermo, tirano, destructor de obras de arte, otra vez enfermo, porque sólo un enfermo podía ver basura donde él la vio durante tantos años. Termina el tape de Alfredo y Tato, orgulloso como buen facho, violento como buen facho, empieza a gritar, *dice cualquier barbaridad, lo que se le ocurre y se va del set*. Carrizo queda en silencio. Solita vacila. Pero Solá dice algo muy lindo, certero. Señala la silla que Tato dejó vacía: "Ojalá esa silla jamás vuelva a llenarse. Que nadie, nunca, se siente otra vez en ella. Que esta huida de Tato sea su huida de la cultura del país. Se burló de nosotros. Nos tomó por idiotas. Nos estafó. Nos trató como a niños. Se creyó superior a nosotros. Hizo de su patología un criterio estético". Porque es así: los que formaban el Ente de Calificación Cinematográfica estaban enfermos. Una teta, para ellos, era algo horrible, un atentado al buen Dios y a la Santa Iglesia Católica. Con esto vino a terminar el camporismo. Y no por casualidad. Porque se lo pensó bien. Porque se apostó a un país de gente inteligente y madura. Parte de la libertad que se respiró en la primavera camporista tuvo que ver con esto. En las librerías se empezaron a exhibir todos los libros. Ninguno se prohibió. En los cines se dieron todas las películas. Se editaron todas las revistas. Entraron al país las más prohibidas, las demonizadas.

CON EL CAMPORISMO SE ABRÍA EL HORIZONTE DE LA LIBERTAD

Aclaremos algo: una cosa era una teta en 1973 y otra hoy. Hoy uno está saturado de la utilización del desnudo como mercancía fácil, como mercancía cazabobos, integrada al sistema, idiotizadora de espectadores ya casi idiotas, irrecuperables. En 1973, las tetas de la joven y bella María Schneider, de *Ultimo tango en París*, eran un grito de libertad, una injuria a los cavernícolas, a los catolicoides del rosario y la Virgen, a las viejas ajadas de la Acción Católica, a los milicos cursillistas como el retrógado Onganía.

Se produjeron películas abiertamente sexplotation. Ninguna pornográfica. Tampoco se les abrió el mercado. No, se trataba sencillamente de films con escenas de desnudos. Justificados o no, ahí estaban. Formaban parte de la trama casi siempre. Lo pornográfico es lo obsceno, lo infinitamente visible: requiere la exhibición de genitales masculinos y femeninos. Es otro tipo de cine, si es que se puede decirle cine. Lo que posibilitó la primavera camporista fue la libertad de películas de temática audaz o de otras con pretensiones de alegrar a la platea con algunas chicas bonitas, luego de tantos años monacales. Ya lo sabemos: la Argentina se jacta de haber descubierto a Bergman y seccionó a feroces tijeretazos los cuerpos de casi todas sus mujeres.

Con el camporismo se abría el horizonte de la libertad. Era el momento: para *La Patagonia rebelde* y para *Clínica con música*, mamarracho para maleteros que recién se estrena el 4 de abril de 1974. La dirige Pancho Guerrero, un tipo que venía de la televisión y éste era su primer largo. Todo pasaba en una clínica en la que Norman Briski (haciendo una delirante caricatura de sí mismo: calma, Briski, el pasado siempre vuelve, pero vos sos un fenómeno) se mezclaba con todo tipo de reventadas que oficiaban de enfermeras. En una escena, Oscar Viale entra en una habitación donde está Moria Casán (con 36 años menos, o sea: *otra*) totalmente en bolas. Ella finge sorprenderse y agarra un par de zapatos y se cubre el pubis. Los zapatos quedan con la suela para afuera. Viale los mira atónito. Ella le pregunta: "¿Qué pasa? ¿Nunca vio una mujer desnuda?" "Sí", dice Viale (que, acaso, él escribió el diálogo porque es el único bueno del film), "Pero nunca vi un tipo tan metido adentro". Estaban Gasalla y Perciavalle, que hicieron cosas mejores. Sobre todo el primero. Raimundo Soto, de *Telecataplum* y *Hupumorpo*, los programas de TV del genial Ricardo Espalter. Y la protagonista era Thelma Stefani, que ya se venía especializando en este tipo de películas, algo que le permitía mostrar unas tetas de insoslayables dimensiones, algo que... ¿cómo podría pasarle desapercibido a Carlos Saúl Menem? En su edición del 22 de mayo de 2009, la revista *Barcelona* le dedica una nota: *Thelma Stefani, la primera dama que no fue*. La nota aparece firmada por Felipe Pigna, pero se trata de una joda de los barceloneses, con los cuales es mejor estar bien que mal. Sólo que nadie sabe los criterios para estar bien o mal porque ellos son la expresión más elevada y hasta sublime de la arbitrariedad. La nota no es de Pigna. "Fueron muchos los personajes ligados al ex presidente Menem (...) que decidieron quitarse la vida. Los más recordados fueron sin duda Alfredo Yabrán, Lourdes Di Natale y Cristina Lemercier. Pero antes de cualquiera de esas causas, antes inclusive de que Menem llegara a la presidencia, hubo una suicida que marcó el camino: la actriz y vedette Thelma Stefani, quien desde 1984 viviera un romance..." con ya sabemos quién. La cosa es que el 30 de abril de 1986, la señorita Stefani (que había empezado como bailarina clásica en el Colón, ¡vaya si tiene vueltas la vida!) se tiró desde un piso 21. Todos sabemos el humor irreverente y a veces despiadado que se practica en *Barcelona*, lo que les permite reproducir este diálogo de dudoso gusto y no debidamente probada verosimilitud que prometemos hacer olvidar cuando hagamos nuestro sesudo análisis de *Ultimo tango en París.*

Pregunta de "Barcelona": "¿Alguna vez pensó tener un hijo con él? (Con Menem.)

Respuesta de Thelma Stefani: "¿Con Menem? No, je, je, nunca. Con él era garchoneo por el garchoneo mismo. Cada tanto él amagaba con prometerme que iba a abandonar a su esposa. Y yo le contestaba: 'Carlos, no sigas que tengo la boca llena y si me llego a reír te la corto'".

Triste destino el de Thelma Stefani. Tirarse de un piso 21 es horrible. Hay algo que se dijo el día de su caída y que los intrépidos de *Barcelona* no registraron. El humor popular insistió en hacer correr una versión algo macabra, que reproducimos no sin cierto desagrado. Pero todos sabemos que el humor popular (por negro que sea) es popular y debe respetarse. Se dice que las últimas palabras de Thelma fueron: "Está dura la calle". Nadie ofreció una prueba fehaciente de la veracidad de tal frase. No cabe duda, sin embargo, que, durante los últimos años, la calle, para Thelma, se estaba poniendo efectivamente cada vez más dura.

STELLA STEVENS, GAYLE HUNNICUTT, SUSANA BELTRÁN, MUJERES POCO RECATADAS DEL CAMPORISMO

Se estrena uno de los mejores policiales negros que había visto hasta entonces (en colores, aclaro). Se llama *Al umbral del infierno* (P.J., dirigida por John Guillermin), con George Peppard, Gayle Hunnicutt y Raymond Burr. El film es del remoto 1968 y recién podemos verlo gracias al Tío Cámpora ¡en 1973! ¿Dónde lo tenían? Sucede que Peppard y la bella Hunnicutt (actriz de escasa carrera) aturdían un montón de sábanas a lo largo de la peli y eso alteraba el orden occidental y cristiano. Aquí, en Estados Unidos no. Durante esos años conocí brevemente a un político conservador y católico que tenía una respuesta para esto. Me trataba de "usted" aunque yo tuviera 25 años. "¿Sabe qué pasa? En Estados Unidos se puede dar cualquier cosa. Porque es un transatlántico. Allá pueden saltar todos y nada se hunde. La Argentina es una balsa. Aquí saltan tres y hay peligro de naufragio." Con esta teoría justificaba los cortes de todas las películas, las prohibiciones de los libros, de las obras de teatro. Qué hijo de perra, por decirlo educadamente. Qué hijo de puta, por decirlo bien. Esos enfermos nos quitaron años de nuestras vidas. Años en que sentimos que éramos un país de idiotas. Una colonieta católica y milica. Tramada por las jetas de Monseñor Caggiano y Onganía. ¿Cómo iba a entender Onganía que Gayle Hunnicutt era simplemente una mujer bella, que Jane Fonda –además de serlo– era una mujer excepcional y una gran actriz, que un hombre y una mujer –si están en una cama– habitualmente cogen en lugar de jugar a la canasta y que esa actividad se acostumbra a llevar a cabo sin ropa porque lo divertido, lo bueno de la cosa se expresa a través de los cuerpos y no rezando el rosario o el padrenuestro, y que si un director tiene talento y buen gusto una de esas escenas (como la de Jim Brown y Stella Stevens en *Slaughter*) puede estar hecha con sensibilidad, puede ser arte, o puede ser agresión, o tristeza, o soledad, o sexo puro, vea, Monseñor, vea, General, porque la gente, ¿sabe?, coge, y el cine se ocupa de la gente y ya vamos a ver cómo Bertolucci hizo una película inmortal con un tipo y una mina que cogen todo el tiempo para ahogar la angustia, uno de los más grandes temas de la filosofía contemporánea (que larga Heidegger en *Ser y tiempo* y retoma magistralmente Sartre en *El ser y la nada*), cómo iba Onganía a entender todo esto –decíamos– si nunca fue a un cine de la calle Lavalle sino devotamente a Luján a consagrarle el país a la Virgen? Y los otros, los masturbadores compulsivos de los Entes de Calificación las miraban en privado. Ramiro de la Fuente o el demoníaco Paulino Tato les armaban las célebres "tortas" y veían, de las películas, sólo las partes cortadas. El resto, para ellos, era basura. Otra que se estrena –en la línea de *Al umbral del infierno* (Fernando, Luciano, ¿dónde está esta peli, por qué no se dio más?)– es *Slaugther* –no tengo el título en castellano– de Jack Starrett, con una pareja excepcional: Jim Brown y la gran Stella Stevens. Los críticos comentan la belleza del cuerpo negro de él y el tan blanco de Stella en las escenas de sexo. También Stella se destacaría (y mucho) en *La balada del desierto* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1968, Sam Peckinpah) con Jason Robards y entraría en un cono de sombra. Es, pese a todo, un mito viviente. Es la chica de Jerry Lewis en *El profesor chiflado*. Pero el gran acontecimiento guaso, bizarro, ofensivo, de mala calidad, berretón es el engendro de Emilio Vieyra. Comento esta basura y prometo pasar a los grandes films argentinos del período. Sobre todo el que lo marca: *La Patagonia rebelde*, la película del camporismo. Y también la de Bertolucci.

Supongo que el único fan que le queda a Vieyra en la Argentina es Diego Curubeto, lo cual es un exceso si uno tiene en cuenta que Diego es uno de los grandes eruditos que tenemos en tan espléndida materia. *Sangre de vírgenes* es una pésima película: tengo que confesarlo de una vez por todas. Durante algún tiempo me divertí afirmando que el camporismo había dado tanto que hasta había engendrado el film de Vieyra. Y hasta fui más allá, seguramente impulsado por el puro snobismo: que *Sangre de vírgenes* expresaba la libertad de ese momento, que logró escandalizar a los cuáqueros de la vieja censura, que era pura estética trash. Hasta recuerdo haber dado una especie de conferencia en el ICI durante los noventa. Sin embargo, terminé hablando de *El monstruo de la laguna negra* y del cine de Jack Arnold, lo que me redime. Vieyra no es mejor ni peor que Armando Bo, a quienes tantos reverencian hoy. Como no tenía un vampiro hizo volar a una gaviota y la filmó en noche americana. Dice el comentario de una revista española de la época: "Casi no existen mordidas o secuencias violentas. En cambio, Vieyra se volcó a las escenas de sexo y desnudos que abotagan la pantalla y dan vueltas a lo bruto (sin desconocer lo estupenda de Susana Beltrán). En fin, un filme fallido que no aporta nada al terror fantástico pero que por lo menos da el puntapié inicial al cine de vampiros en Sudamérica. Las escenas oníricas que muestran gaviotas volando en fondo rojo en vez de vampiros son realmente para la pura risa".

Todo es para la pura risa. Pero *Sangre de vírgenes* tenía que tener su lugar en la primavera camporista. Que el film de Vieyra se estrenara y que fuera malo y que –de todos modos– se le permitiera a la Srta. Beltrán exhibirse a sus anchas era un avance contra una censura que se valía de lo malo para censurar lo bueno. La censura –ante todo– se preocupa por las tetas y los culos porque, en el fondo, es puritana e imbécil, pero su finalidad es la ideología y la política. Si se prohíbe *Sangre de vírgenes* es para prohibir luego *Ultimo tango* o *La Patagonia rebelde*. La censura "moral", la de "las buenas costumbres" se utiliza para fortalecer la otra: la de la defensa de los valores que "constituyen nuestro estilo de vida". Se prohíbe una trusa o un soutien (o su ausencia) para prohibir "el trapo rojo". También es posible reconocer que es el primer film de vampiros hecho en la Argentina y que la Srta. Beltrán se ve "estupenda", como dice el cronista español. Y hay todavía algo más sobre ella. Como dato de la apabullante (para muchos) liberalidad de la época, el productor de la peli, Orestes Trucco, "tuvo una idea publicitaria para estimular al público. En el hall del Trocadero (típico cine de maleteros y otros vicios más graves, JPF), mientras se exhibía *Sangre de vírgenes*, la vampira Susana Beltrán deambulaba en camisón mostrando sus colmillos ensangrentados" (Diego Curubeto, *Cine bizarro*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996, p. 366). De pronto, uno recuerda a la alemana Marisa Mell de *Una playa con mostaza*, *Una sobre otra* o *Casanova 70* con Marcello Mastroianni y una inglesa que hizo sus desnudos en Italia como Margaret Lee o la norteamericana Barbara Bouchet, que saltó de *Casino Royal* a cualquier berretada en la que sólo le exigían desnudarse alegremente. ¿Y la Sandrelli? ¿Y el pasaje de la Sandrelli al soft porno? ¡Semejante actriz! La de *Nos habíamos amado tanto*. La de *Seducida y abandonada*. La de *Divorcio a la italiana* de Pietro Germi, también con Mastroianni. Apena el giro que algunas actrices dan a sus carreras. Como el Ben Cross de *Carrozas de fuego* que termina culeando (es así de guasa la escena, no merece otra palabra) con la mismísima Sandrelli en una película horrible, de cuarta, llamada *La llave*. ¿Hay que comer? ¿Y si pasamos hambre y conservamos la dignidad, el prestigio? ¡Vamos, Sandrelli! Fuiste grande. Hiciste *Yo la conocía bien. El último beso.* Trabajaste con Dustin Hoffman. En *Yo la conocía bien* la crítica te puso por las nubes, y era cierto: ahí estabas. Pero ya te vi hacer muy pronto una película de morondanga con Giannini. ¡Qué escena de sexo se mandaban! Supongo que se habrán divertido bastante. Eran amigos. Como Giannini con Laura Antonelli (cuando era bella, cuando era joven, antes de la triste caída) en *Sexo loco*, una película estupenda, que vi trizada por los enemigos de la vida y la belleza.

LA PALABRA DE LUCIANO MONTEAGUDO, FERNANDO MARTÍN PEÑA Y EL HÉROE DEL CINE CAMPORISTA: OCTAVIO GETINO

Pero voy a despojarme de la palabra. Tenemos invitados de lujo en este capítulo. Crucé mails con ellos y tuvieron la gentileza de decirme muchas cosas que necesitaba imperiosamente. (Uno de ellos, Fernando Martín Peña, hasta me adelantó materiales de su próximo libro.) Les cedo la palabra:

Luciano Monteagudo

"Hola José Pablo,

"Mis recuerdos cinematográficos de la primavera camporista son pocos de primera mano, porque en 1973 tenía 15 años y parecía de 13, con lo cual no podía ir a ver las películas prohibidas para 18, que eran las que anhelaba. Pero en casa se leía *La Opinión* y yo estaba muy al tanto de la 'intervención' del Ente de Calificación a cargo de Getino y de muchas de las películas que se liberaban, entre ellas el bendito *Tango* (yo además era fanático del Gato Barbieri) que vi bastante después y que nunca me decepcionó. Pero recuerdo incluso que aun liberada por la censura, un abogado católico interpuso una acción judicial y lograron secuestrar la copia y clausurar el Cinema Uno, en la calle Suipacha, que creo era el único que la proyectaba."

Fragmento de un libro inédito de Fernando Martín Peña (que gentilmente me ha cedido y es tan bueno que abogamos desde este lugar por su rápida edición no bien el autor, que es muy riguroso, lo autorice):

"Desde sus primeros años al frente del Consejo de Calificación, Ramiro de la Fuente había mantenido un criterio coherente con los objetivos que luego ratificaron los representantes de la llamada Revolución Argentina:

- "Es inquietante la penetración que en todos los órdenes de la vida nacional ha logrado la acción disolvente del comunismo en sus distintas versiones y es claro que la inquietud es tanto mayor cuando se advierte que resortes vitales de la educación en todos sus grados han sufrido y sufren esa deletérea influencia, que también se ha hecho sentir de manera notable en los ambientes artísticos y culturales". (Ley 17.401, del 26 de agosto de 1966, que reglamenta la represión de la actividad comunista.)
- "La Revolución Argentina ha sido clara al repudiar los extremismos de izquierda y de derecha. Pero indudablemente el mayor peligro actual es el comunismo (...). Las medidas adoptadas en el orden municipal para prohibir la representación de ciertas obras musicales, teatrales y cinematográficas de reconocido prestigio guardan completa coherencia con el pensamiento de la Revolución Argentina y del gobierno nacional. Llevaremos a cabo todas las acciones necesarias para evitar que los medios masivos de comunicación y de cultura se pongan al servicio de la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política". (Tte. Gral. Juan Carlos Onganía en *La Prensa*, 4 de agosto de 1967.)

"Esta paranoia anticomunista tenía un claro precedente en la historia norteamericana reciente y sus orígenes son, desde luego, anteriores a 1966. Siguiendo esa línea de razonamiento, 'comunismo' equivale a desorden social y corrupción de las costumbres occidentales y cristianas; de ahí su peligro y la necesidad de su proscripción. Poco afectos a los matices, los prepotentes acostumbraron unificar a todas las tendencias progresistas bajo el rótulo 'comunismo', obteniendo así una victoria conceptual que en la práctica la izquierda jamás consiguió. Como explicó el historiador Jorge Miguel Couselo, 'esa fue una táctica constante de toda la derecha argentina. Creo que eso empezó en la revolución del '30 con la Legión Cívica, que es el antecedente de la Alianza Libertadora Nacionalista. Y a partir de entonces Lisandro de la Torre era comunista, algún radical un poco audaz era comunista, los alumnos de la escuela secundaria eran comunistas...'.

"Esa tendencia a ver la realidad en blanco y negro explica la facilidad con la que muchos funcionarios condenaron por 'comunista' cualquier obra cinematográfica de alguna inquietud social, y actuaron en consecuencia. Películas como *Los de la mesa 10*, *Los inundados*, *Los cuarenta cuartos* y *Alias Gardelito*, entre otras, debieron soportar ese ensañamiento antes y después de 1966. También debió soportarlo la distribuidora Artkino, por supuesto. 'Tuvimos que cerrar nuestro cine, el Cataluña, antes de que lo cerrara la Municipalidad porque se dio un ataque sistemático', recuerda Isaac Argentino Vainikoff. 'Había operativos de hasta catorce inspectores que en un día nos abrían más de treinta actas por cosas increíbles, como barrer la vereda de adentro hacia afuera... Así que lo cerramos, lo refaccionamos y en el mismo lugar, Corrientes 2046, abrimos el cine Cosmos en septiembre de 1966. Lo que menos soñábamos era inaugurar con otro gobierno militar'.

"La represión de toda penetración ideológica sospechosa a través del cine se había complicado porque hasta entonces la legislación no autorizaba la prohibición total de un film. Esa situación fue corregida con la ley nº 18.019, preparada en secreto y aprobada sorpresivamente el 26 de diciembre de 1968. En los Fundamentos que preceden al texto de la ley reaparecen las prevenciones habituales: 'Desde hace muchos años viene siendo especial preocupación de los poderes públicos la influencia que tiene el espectáculo cinematográfico sobre las costumbres de vastos sectores de la población y especialmente de la juventud. Es razonable que se hayan arbitrado remedios destinados a evitar que se vea desvirtuada su noble misión y sea puesto al servicio del desorden social y oscuros intereses'. Desde ese momento, el Consejo de Calificación fue reemplazado por un organismo más complejo e independiente, denominado Ente de Calificación Cinematográfica. El Ente propiamente dicho era integrado sólo por un director general y dos adjuntos, pero se apoyaba en un Consejo Asesor compuesto por quince miembros de distintas representaciones oficiales y privadas confesionales, todos designados por el Poder Ejecutivo. Un analista superficial podría creer que el redactor de la ley 18.019 fue el mismo humorista de la reglamentación anterior, a partir de su párrafo inicial: 'No podrá restringirse en todo el país la libertad de expresión cinematográfica salvo cuando razones educativas, el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional lo requieran, en cuyo caso el organismo de aplicación podrá disponer prohibiciones y cortes'. El artículo 2º explicaba en qué faltas debía incurrir un film para quedar prohibido: 'a) La justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia; b) La justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales; c) La presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; d) La apología del delito; e) Las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; f) Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado'.

"Como afirmaba un comunicado de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, 'resulta casi imposible plantear un esquema argumental sin incurrir en algunas de las infracciones señaladas con dramático énfasis en los artículos del nuevo código ético, como si todos los males de la sociedad actual provinieran de las imágenes cinematográficas'. En marzo el nuevo organismo dejó de funcionar en el Instituto de Cine y se instaló en una dependencia del Congreso ubicada en Combate de los Pozos 230. Ramiro de la Fuente y Eduardo Ares fueron inmediatamente designados director general y secretario, respectivamente. En la redacción de las nuevas previsiones y libertades, así como en la nueva composición del organismo, es fácil advertir los años de experiencia que ambos habían acumulado. Según *La Gaceta de los Espectáculos*, De la Fuente tuvo una sola respuesta para las protestas del gremio: 'Ahora habrá más rigor que antes', y enfatizó la afirmación cerrando el puño y dándolo vuelta como quien ajusta una tuerca'.

"Entre sus aportes más significativos, la nueva ley facultaba al Ente para suspender una calificación ya otorgada, y establecía que los infractores a cualquiera de sus normas sólo podrían apelar ante la justicia previo pago de la multa correspondiente. Con respecto a la producción nacional, el Ente tomaba a su cargo la aprobación de los guiones que aspirasen al necesario apoyo estatal y ese paso previo no suponía la exención de la calificación normal a la película terminada. Como recuerda el productor y realizador Héctor Olivera: 'Al cine argentino se lo sometía a una doble censura: la censura que presuponía la calificación que incluía la prohibición absoluta de la película, que tenían tanto las películas nacionales como las extranjeras, y la censura económica. Porque si [el Ente] daba un mal informe, no nos otorgaban el subsidio, y una película que no tenía subsidio no podía recuperar su costo'".

UN MAIL DE OCTAVIO GETINO

"La guerra por *Ultimo tango* partió, como otras tantas guerras conocidas y desconocidas, del conocido sector cavernícola de la Iglesia, totalmente enfurecido porque alguien ajeno a sus filas se había hecho cargo –sin su autorización– del sello Ente que supieron y pudieron construir a través de los años (y de los siglos). Los ejecutores del pedido de mi detención, expropiación de bienes (no tenía un mango y para salir del país hasta el bueno de Torre Nilsson aportó unos mangos para mi pasaje a Lima) y mi extradición, fueron algunos fiscales que concurrieron a ver la película al cine donde apenas estuvo dos semanas (creo) y ordenaron su secuestro y el inicio de acciones judiciales contra todos los que estábamos en el

Ente (Interventor y Consejo Asesor) y contra las autoridades del INC (pobre don Mario..., yo le decía que si íbamos en cana, yo pediría estar en una celda con la apetecida Schneider del filme de Bertolucci y a Soffici, le recomendaba ir a otra, pero con su admirado Brando).

"En síntesis, el odio cerril aparecía entonces, como ahora y siempre, de parte de una gorilarquía (ojo, término registrado...), que además en este caso vestía sotana o iba con el rosario atado a las bolas...)

"Otra acotación: Cuando llegué a Lima en el inicio de mi exilio, las salas de esa ciudad exhibían libremente el filme de Bertolucci para celebración de los hermanos peruanos... (además de muchos pajeros...)

"Es cierto que Perón aprobó *La Patagonia rebelde*. Olivera debe acordarse bien de aquello. El alto mando del Ejército cuestionó el filme cuando yo había dejado el Ente y me limitaba con Soffici, Mujica y Mazar a elaborar el proyecto de ley de cine que Isabelita hizo entrar en el Congreso junto con la muerte de Perón (y ahí murió el proyecto). Hicimos una reunión con Robledo –creo que era el ministro de Defensa entonces– y el viejo sabio dijo que si el alto mando cuestionaba el filme, cosa que él confirmaba, los militares no manejaban el Ente y en consecuencia correspondía al Ente juzgar en la materia. (El Ente estaba a cargo entonces de una persona de buena fe aunque un tanto melindrosa y Perón –el Supremo– ya había visto el filme en Olivos y dejó el terreno libre a quienes competíamos en el asunto). La película se exhibió con mucho éxito, para satisfacción de sus productores y de la cultura en general, y con un final feliz que sólo cabe en los cuentos infantiles. Porque meses después, tras el golpe, Olivera hizo retirar el filme de las carteleras para no meterse en conflictos con nadie...

"Lo cual me reafirma en la idea de que mientras Perón mantuvo su lucidez, las cosas podían funcionar, pese a las arremetidas de quienes creían que la revolución estaba golpeando a la puerta, cuando en realidad no había puerta alguna para la revolución... Salvo la que habíamos incorporado a nuestros sueños.

"En cuanto a la Pfeiffer, se merece un monumento, claro. Lo que me lleva a preguntar ¿por qué no retomamos, por ejemplo, la costumbre de griegos y romanos de poner en publico, en bronce, en mármol o como sea, los cuerpos humanos –hombres, mujeres o de género intermedio– más deseables e ideales? Compensaría, al menos en parte, la proliferación de hombres a caballo, uniformes de todo tipo y cabezas hieráticas que miran quién sabe a dónde, a la espera de que una paloma venga a ponerles su marca...

Un abrazo,
Octavio".

UNA ÉPOCA SE ENTIENDE COMO TOTALIDAD

Hay un par de cosas que añadir al jugoso (o más que eso) mail de Octavio. Olivera explicó por qué retiró la película de cartel: "La Argentina de 1975 se transformó en un caos: la trágica ineficiencia o mala fe de la viuda de Perón; las tres A de López Rega; la guerrilla activada por el ERP y Montoneros y el comienzo de la era de la represión fueron creando un clima imposible para la exhibición de la película. Un episodio: el ERP copaba un cine, detenía la proyección y arengaba al público señalando que el mismo Ejército fusilador de la película seguía matando inocentes. En octubre, algunos de los actores del film, su productor Ayala y yo fuimos amenazados de muerte por las tres A. Sacamos *La Patagonia rebelde* de cartel y no volvió a exhibirse hasta la presidencia del Dr. Alfonsín" (Citado en *Osvaldo Bayer y otras voces*, Entrevistas y compilación por Julio Ferrer, Editorial de la Universidad de La Plata, 2008, pp. 135/136). Algunos cineastas del exilio mexicano se preguntan cómo Olivera (el director de *La Patagonia rebelde*) fue el zar de la cinematografía argentina durante el Proceso. Creo que no lo fue. Mi experiencia es la contraria. Olivera (desde Aries Cinematográfica) produce *Tiempo de revancha* de Adolfo Aristarain en 1981. En el film tiran un cadáver desde un Falcon. Había que hacer eso en 1981, antes de Malvinas. Y luego produjo *Ultimos días de la víctima*, el claro señalamiento de la actividad parapolicial. Después *Plata dulce*, con un guión formidable de Viale y Goldenberg. Con *Ultimos días de la víctima* la censura se avivó de todo. El capo del ente era un tal Luis León, un tipo temible. Olivera, como productor, fue a hablar con él. Ni Adolfo ni yo podíamos dar un paso ni debíamos hacerlo. León le dice: "Olivera, usted sabe que nosotros no toleramos la droga ni la ideología". Olivera dice: "Droga hay, es cierto. Pero, ¿ideología? Si esto es un policial". Pero el film está lleno de señalamientos unívocos acerca de la paranoia en que se vivía y de la cultura de la muerte. "Ustedes, para conseguir lo que quieren, tienen que matar", dice Mendizábal (Luppi). "Y para mantenerlo también. Nunca me va a faltar trabajo."

Lo de la Pfeiffer y las estatuas fue un juego acerca de la belleza. ¿Cómo puede agredir a alguien la belleza de una mujer? ¿Cómo alguien (hombre o mujer) puede no metejonearse con Marlon Brando en *Ultimo tango*? Yo, desde mi femenino (algo que todos tenemos: entérense los que lo niegan), creo que Brando está bellísimo en ese film, la expresión más acabada de la masculinidad, de su esplendor. Creo, también, que llega a los socavones más hondos de la angustia ante la existencia. Y ahora voy a tratar de demostrarlo. Llegó el momento de la filosofía existencial de *Ultimo tango*. Es camporismo también. Una época se entiende en totalidad. Se la exprime. Se la asedia. Se la cuestiona por todas partes. De todas ellas habrá respuestas. Todas ellas nos harán entender algo más. Hasta ese chicle del que Brando se despoja antes de morir.

BRANDO BAILA EL TANGO COMO NINGUNO

Cuando ella dice su nombre, cuando dice "Jeanne", dispara su revólver y él muere. Él, quebrando un pacto que buscaba hacer del uno para el otro un anónimo, un desconocido absoluto, una ausencia corporalmente presente pero sin designación alguna, le había preguntado su nombre. El pacto era lo contrario: no decirse los nombres, no ser nada el uno para el otro, no fijarse. Lo había propuesto él. Que se llama Paul (que es Marlon Brando en *Ultimo tango en París*) y ha perdido a su mujer, a la que nunca comprendió, ni conoció con cierta hondura, ni supo cosas de su vida acaso esenciales: que tenía, por ejemplo, un amante. Ella se suicida. Y ese suicidio no hace surgir en él el miedo sino la angustia. La angustia no es el miedo. El miedo tiene siempre una áspera referencialidad. Tengo miedo de "algo". Se equivocan quienes hablan –dentro de un campo práctico-económico de supervivencia– de la "angustia de no llegar a fin de mes". Que no te alcance el sueldo. Esa angustia no es angustia, es miedo. Se localiza en la escasez: que algo no sea suficiente, que algo sea escaso, el sueldo. Al localizarse, el miedo se puede vencer o arroja a la acción de vencerlo. Puedo intentar ganar más dinero. Con más dinero llegaré a fin de mes y se me irá el miedo. "Fin de mes" es una temporalidad-objeto. Una fecha de almanaque. A "eso" se le tiene miedo. La angustia no tiene referente en la realidad. No se refiere a algo. A "algo" puedo tenerle miedo. Cuando me angustio nunca es por "algo". Suele decirse (o ha sido dicho) que el hombre es el único ser que se angustia y más humano es cuanto más profundamente se angustia. Un animal sabe del miedo. La angustia humana se alimenta de nada, no de algo. Sé que hay un horizonte de posibilidades y que en todas ellas está mi finitud. Sé que voy a morir. Sé que mi muerte es sólo *Dejar de ser*. Sé que soy finito en un universo infinito. Pero mi finitud no es "algo". Si la muerte es dejar de ser es porque no es nada. Así, contrariamente al miedo que siempre me remite a "algo", la angustia me revela la *nada*. Puedo asumirla como un formidable dispositivo existencial. El hombre es ese ser cuya angustia le revela la nada. De aquí esa frase (que pertenece a Kierkegaard): lo que hace humano al hombre es que se angustia y más humano es cuanto más profundamente se angustia. La angustia es la experiencia de la finitud, del límite, del nihilismo. De la muerte. Si la posibilidad presente en todas mis posibilidades es la posibilidad de morir, el hombre es, entonces, eso que decía el viejo maestro Heidegger, siguiendo al viejo maestro Kierkegaard y al iracundo maestro Nietzsche, el "ser para la muerte". La angustia me revela esta situación extrema e insoslayable. ¿Puedo vivir con ella? No todos. Brando, en el film de Bertolucci, no. El suicidio de su mujer no le soluciona nada. El que se suicida precipita la posibilidad de todas sus posibilidades, eligiéndola. Si mi angustia me revela la nada y si, a la vez, no puedo vivir "en" la angustia que la nada me despierta, elijo la nada, me arrojo a ella. Es el único posible que me quitará la angustia *realizando* lo que la provoca: la muerte, la finitud, la nada. Mi suicidio me nihiliza. Elijo nihilizarme porque elijo suprimir la angustia. Brando hace otra cosa. Le propone a Jeanne no decirse sus nombres y entregarse al sexo como paliativo de la angustia. (Puede ser, también, el alcohol, las drogas, las anfetaminas o el asesinato. Puede ser cualquier ejercicio de hiperactividad. En rigor, los hombres se pasan la vida haciendo "cosas" para no angustiarse, para distraerse de lo insuperable: la nada, la finitud, el *nihil* que caracteriza al existente.) De esta forma, el sexo, en este film existencial-ontológico de Bertolucci –en tanto sus personajes buscan "ser" algo para evitar lo que la angustia descubre: que el horizonte fatal de la existencia es "dejar de ser"–, es un sexo anónimo, una instrumentación del cuerpo como droga, como opio de la angustia. Mal camino, sin embargo. La característica del acto sexual es realizarse, llegar un punto de culminación, a un fin. Ese fin me revela "el fin", la finitud. El sexo es el camino a la nada. O, por decirlo así, a una de las experiencias más poderosas de la nada. "¿Acabaste?", se preguntan los amantes. "¿Terminaste?" Incluso el orgasmo compartido tiene algo de ritual funerario, de holocausto que elimina la alteridad de los amantes y los arroja unidos hacia el fin: "Terminemos juntos". Luego de su primer coito Brando y Schneider se separan, aislándose. No permanecen abrazados. La primera gran falsedad se les ha revelado. El sexo, lejos de entregarlos al olvido de la nada, los entrega a una de las experiencias más fuertes de la finitud, del nihilismo. De la nada. El sexo es tan finito como la existencia. Y, comparado con otras posibilidades, peor todavía: es la posibilidad que necesariamente conduce a la experiencia de la finitud. La muerte, como posibilidad de todas mis posibilidades, no se *realiza* en todas. Si voy al cine y no muero acaso podría experimentar algo de lo finito al finalizar la película. (Tal vez por esta causa la frase "The End" se ha eliminado de la mercancía-cine.) Pero esa finitud no tiene lugar en mi cuerpo, en mi carne. Con el sexo experimento la finitud en mi cuerpo. Soy yo el que acaba, el que termina. Es *en-mí* que el deseo muere. Se trata, entonces, de empezar de nuevo. El sexo-compulsión, el sexo-repetición busca ahogar la angustia que revela el sexo-nada, el sexo-finitud, el sexo-muerte. ¿Cómo no habrían de buscarse, sin saciarse jamás, Brando y Schneider? Todo se precipita con el último tango. Con el baile de la desesperación. Schneider dice: "Se acabó. Está terminado". "C'est fini", dice ella. "C'est fini." Él insiste. La sigue. La corre. Por último –trágico error metafísico de Brando– le pregunta su nombre. Ella dice "Jeanne". No bien dice "Jeanne" *es* "Jeanne". Tiene un "ser". Nombrar algo es darle un ser. Nombrar*se* es darse un ser. No bien "Jeanne" *es* "Jeanne" su angustia se disipa. La finitud no la acosa. El "sentido" la cubre, la protege. Entonces ya no necesita a Paul. Entonces lo mata. Brando camina vacilante hasta el balcón. Mira –algo extraviado– por última vez la ciudad de París, se saca el chicle que está masticando y lo pega bajo la reja del balcón. ¿Por qué? ¿Por qué hace eso? ¿Quiere morir "desnudo"? ¿El chicle todavía lo ata a la vida, a alguna forma de placer por pequeño que sea? Liberado del chicle, muere.

Esta es "mi" película de Brando. Admiro su valentía para aceptar el papel. Su interpretación desesperada. Su tango nihilista. Su sexualidad que se despierta y que muere y que despierta otra vez para volver a morir. No sé si es su mejor película. Pero es un gran film, con un gran guión, con una gran dirección de fotografía, con un ritmo impecable, ferozmente entretenido y con una portentosa estrella de Hollywood como protagonista. Nada de esto le impidió su hondura casi inapresable.

(Fragmento de mi libro *El cine por asalto*, Planeta, Buenos Aires, 2006.)

Colaboración especial:
Virginia Feinmann - Germán Ferrari

PRÓXIMO DOMINGO
Camporismo y cine (III)